

O RISO NA OBRA *O SUMIÇO DA ELEFANTA* (2008), DE MARCELO R. L. OLIVEIRA**THE LAUGHTER IN THE OPUS *O SUMIÇO DA ELEFANTA* (2008), BY MARCELO R. L. OLIVEIRA**

Gabriely Rosa Caetano¹
Joelma Santana Siqueira²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a construção de efeitos cômicos na obra *O sumiço da elefanta* (2008), de Marcelo R. L. Oliveira. Para tanto, pretende-se investigar como o riso na obra está relacionado à literatura infantojuvenil contemporânea produzida no Brasil. Como referencial teórico, foram utilizadas as contribuições de Bergson (2001) sobre comicidade e riso, bem como os trabalhos de Coelho (2000), Lajolo e Zilberman (2007; 2017), Palo e Oliveira (2006), Cademartori (1986), entre outros, acerca da literatura para crianças e jovens. A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica e a análise qualitativa dos elementos cômicos e dos aspectos da literatura infantojuvenil contemporânea. Como resultado, obteve-se que *O sumiço da elefanta* aborda temas contemporâneos e que, em sua construção, percebe-se a presença do cômico, do lúdico e de diversos saberes interdisciplinares. Esses conhecimentos não são impostos ao leitor, uma vez que ele não é tido como mero receptor, sendo necessária sua colaboração para a realização do riso e da construção de seus aprendizados a partir da obra. Isso demonstra a valorização do aspecto literário em detrimento da ênfase na função utilitário-pedagógica da literatura infantojuvenil. Dessa forma, a obra alcança um equilíbrio entre qualidade estética, deleite e aprendizado.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil contemporânea. *O sumiço da elefanta*. O riso. Marcelo R. L. Oliveira.

Abstract: This work aims to analyze the use of comic effects in the novel *O sumiço da elefanta* (2008), by Marcelo R. L. Oliveira. Therefore, it is intended to investigate how the laughter in the opus is related to contemporary children's literature produced in Brazil. As a theoretical reference, were used the contributions of Bergson (2001) on comicity and laughter, as well as the works of Coelho (2000), Lajolo and Zilberman (2007; 2017), Palo and Oliveira (2006), Cademartori (1986), among others, about literature for children and young people. The methodology was bibliographical research and qualitative analysis of comic elements and aspects of contemporary children's literature. As a result, it was found that *O sumiço da elefanta* addresses contemporary themes, using in its construction, the presence of the comic, of the ludic and also of various interdisciplinary knowledge. This knowledge is not imposed on the reader, since he is not seen as a mere receiver, his collaboration being necessary for the realization of laughter and of the construction of his learnings from the opus. This demonstrates the appreciation of the literary aspect rather than the emphasis on the utilitarian-pedagogical function of children's and youth literature. In this way, the work achieves a balance between aesthetic quality, delight and learning.

¹ Graduada em Letras - Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: grosacaetano@gmail.com.

² Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Bolsista PQ-2/ CNPq. E-mail: jandraus@ufv.br.

Keywords: Contemporary children's literature. *O sumiço da elefanta*. The laughter. Marcelo R. L. Oliveira.

Introdução

Os primeiros contatos com a literatura destinada a crianças e jovens, frequentemente, acontecem desde a mais tenra idade, seja por meio das canções de ninar, através das histórias que nos são contadas oralmente, quando ainda não somos alfabetizados ou por meio das leituras que nós mesmos fazemos, durante a vida escolar e, para além dela, alcançando, por vezes, a fase adulta. Além disso, é possível nos depararmos com essa literatura em adaptações para o cinema, a televisão e as histórias em quadrinhos. As primeiras obras de literatura infantojuvenil publicadas no Brasil eram traduções e adaptações, por exemplo, dos contos europeus recolhidos e publicados por Charles Perrault, no século XVII, e pelos irmãos Grimm, no século XIX.

O século XX foi muito importante para a consolidação da literatura infantojuvenil³ no Brasil, com a publicação de obras de escritores brasileiros. Entre os escritores de destaque, podemos citar, a partir da década de 1920, Monteiro Lobato e, na década seguinte, Cecília Meireles. Em suas obras, são valorizados elementos do folclore e da cultura brasileira, com o propósito de encantar os leitores, abdicando do viés puramente moralizante presente, desde Perrault, nos livros infantis. Entre as décadas de 1940 e de 1980, houve transformação nas temáticas e intensificação da produção de literatura infantojuvenil no país em consonância com a urbanização crescente. Ganharam visibilidade as criações de Clarice Lispector, Ziraldo, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, entre outros (VIEIRA, 2016).

A partir de 1980, verifica-se “a presença de temática e linguagem bastante articuladas com a contemporaneidade e um espetacular desenvolvimento da dimensão visual dos livros” (LAJOLO *apud* VIEIRA, 2016, s.p). Dessa forma, ocorre a superação de diversos tabus, o aumento da diversidade temática nas obras e, principalmente, busca-se a abdicação da posição autoritária do adulto frente à criança, trazendo para a literatura infantojuvenil “a presença da atualidade da criança e de seus problemas pessoais, no relacionamento consigo mesma e com o mundo que a cerca” (ZILBERMAN, 1985, p. 102). Vale ressaltar que a qualidade da literatura infantojuvenil brasileira tem sido reconhecida por meio de prêmios nacionais e internacionais, bem como por estudos científicos, como o que este artigo se propõe a realizar.

Com o crescimento do mercado voltado para a literatura infantojuvenil no Brasil, observa-se, também, o aumento de estudos acerca desse assunto, embora esse seja, ainda hoje, marginalizado na academia (DALLA-BONA; SOUZA, 2018). Começaram a ser discutidas questões muito caras, como, por exemplo, a sua estreita relação com a Educação. Com isso, foram problematizadas a utilização da literatura infantil como instrumento de alfabetização e de transmissão de princípios morais; e a produção de livros que privilegiam aspectos pedagógicos em detrimento da linguagem poética. Em suma, foi contestada a redução da literatura infantojuvenil a uma função utilitário-pedagógica (PALO; OLIVEIRA, 2006). Por ser, prioritariamente, destinada às crianças e jovens, pode-se pensar, erroneamente, que se trata de uma literatura inferior, de menor qualidade. No entanto, produzir livros infantis requer muita dedicação e atenção (CADEMARTORI, 1986). As crianças, especialmente por causa da suposta baixa capacidade de

³ Neste trabalho utilizamos a expressão “literatura infantojuvenil” para nos referirmos às obras endereçadas a crianças e jovens. A problemática da classificação em infantil e infantojuvenil não possui consenso nos estudos literários, ficando a cargo, principalmente, das editoras classificar empregando, majoritariamente, o critério de faixa etária. Ao optarmos pela expressão “infantojuvenil” não buscamos definir a faixa etária dos leitores, mas sim apontar para a literatura que, em sua elaboração, utiliza-se de certos mecanismos que, embora acentuados na infância, não se restringem a ela. A respeito das faixas etárias, recomendamos o estudo de Coelho (2000).

abstração, possuem muitas outras características a serem exploradas através da literatura infantil por meio, por exemplo, do trabalho com a linguagem poética e com o lúdico (PALO; OLIVEIRA, 2006). Nesse sentido, o presente trabalho se propõe a realizar uma leitura crítica da obra *O sumiço da elefanta* (2008), de autoria de Marcelo R. L. Oliveira, detendo-se na análise de efeitos cômicos na narrativa e no diálogo com a literatura infantojuvenil contemporânea.

1 A literatura e sua função utilitário-pedagógica

O que hoje conhecemos como literatura infantojuvenil teve seus primórdios entre os séculos XVII e XVIII. Durante esse período, podemos destacar a recolha de contos da tradição popular realizada por Charles Perrault; o aparecimento de livros não destinados às crianças, como, por exemplo, *Robinson Crusóé*, de Defoe, e *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, destinado ao duque de Borgonha (MEIRELES, 2016).

Os contos populares que Perrault eternizou, quando chegaram a ele oralmente por meio de contadores que atuavam como servos de sua família, não tinham somente as crianças como público-alvo (CADEMARTORI, 1986), já que, assim como outras heranças da tradição oral, eram repletos de experiências humanas e visavam propagar conhecimentos tanto para adultos quanto para crianças (MEIRELES, 2016). Contudo, o trabalho realizado por Perrault não consiste em apenas fazer o registro escrito dos contos, mas, também, em adaptá-los à classe da qual fazia parte e à qual se dirigia: a burguesia. Uma vez que ignora o povo e as superstições populares, Charles Perrault modifica os contos, inserindo elementos do contexto sócio-histórico da vida burguesa, bem como altera os ensinamentos a serem veiculados. Desse modo, experiências humanas passam à moral, servindo aos interesses burgueses (CADEMARTORI, 1986).

Dada a função educativa atribuída desde o seu aparecimento e, em um segundo momento, a vinculação ao sistema escolar, a literatura infantil, segundo Lígia Cademartori (1986), não é um gênero situado apenas no sistema literário. Historicamente, está alocado, também, no sistema educativo e nele possui lugar de destaque, ao passo que no sistema literário possui, ainda hoje, certo desprestígio. No âmbito educacional, o livro infantil, na maioria das vezes, era empregado com a finalidade de ensinar algo às crianças, sendo utilizado na alfabetização e, ainda, atuando como

[...] mais um produto através do qual os valores sociais passam a ser veiculados, de modo a criar para a mente da criança hábitos associativos que aproximam as situações imaginárias vividas na ficção a conceitos, comportamentos e crenças desejados na vida prática, com base na verossimilhança que os vincula. (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 7).

À prática de utilizar a literatura para ensinar às crianças conteúdos escolares, comportamentos e noções morais desejadas, Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006) deram o nome de função utilitário-pedagógica. Segundo as autoras, essa função está presente nas obras destinadas à infância desde o início, como se pode observar nos contos de Perrault, e também permeia obras produzidas na atualidade, embora, como apresentado por Dalla-Bona e Souza (2018), tenha havido uma evolução na qualidade das obras brasileiras destinadas a crianças e jovens nos últimos tempos.

Para Lígia Cademartori (1986), a literatura destinada às crianças não é mais fácil ou inferior, pelo contrário, é necessário muito empenho dos escritores para atender às particularidades relacionadas à sua principal característica: a forma de endereçamento aos leitores. Na elaboração de um livro infantil, as particularidades das crianças devem ser observadas e respeitadas de forma que o conteúdo, a linguagem e o projeto gráfico sejam coerentes e cativantes. Além disso, Cademartori (1986) enfatiza que, como são produzidas para as crianças, as obras de literatura

infantil devem atender às suas expectativas e não serem meras reproduções do que os adultos julgam pertinente no aprendizado na infância:

As obras infantis que respeitam seu público são aquelas cujos textos tem (*vis*) potencial para permitir ao leitor infantil possibilidade ampla de atribuição de sentidos àquilo que lê. A literatura infantil digna do nome estimula a criança a viver uma aventura com a linguagem e seus efeitos, em lugar de deixá-la cerceada pelas intenções do autor, em livros usados como transporte de intenções diversas, entre elas o que se passou a chamar de ‘politicamente correto’, a nova face do interesse pedagógico, que quer se sobrepor ao literário. (CADEMARTORI, 1986, p. 11).

Nesse sentido, Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006) discutem sobre o papel de minoria ocupado pela criança na sociedade, visto que não têm a voz escutada pelos adultos. Isso implica em explorar, por exemplo, singularidades da infância, criando obras que privilegiem “o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 8). Em síntese, deve-se investir

na inteligência e na sensibilidade da criança, agora sujeito de sua própria aprendizagem e capaz de aprender *do* e *com* o texto. Educação simultânea do par texto-leitor, ambos repertorialmente acrescidos e modificados no momento da leitura. É por isso que, ao se falar dos textos de *literatura infantil* sob a dominante estética, põe-se em risco a própria categorização de *infantil* e, mais ainda, do possível gênero de *literatura infantil*, já que não se trata mais de falar a esta ou àquela faixa etária de público, mas assim de operar com determinadas estruturas de pensamento — as associações por semelhança — comuns a todo ser humano. (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 12, grifos do autor).

Em acréscimo a essa problematização, observamos que Cecília Meireles (2016) elenca quatro tipos de literatura infantil: 1) livros escritos para uma criança em específico e que, posteriormente, se popularizaram; 2) livros não escritos para crianças, mas que caíram em seu gosto; 3) livros provenientes das tradições orais; 4) livros escritos para a infância, isto é, que têm as crianças como público-alvo. Apesar desses quatro tipos, a autora destaca que literatura infantil é, antes de tudo, literatura, portanto, os livros pertencentes a esse segmento devem possuir atributos literários e não apenas serem uma junção de palavras escritas para crianças (MEIRELES, 2016).

Na perspectiva de Cecília Meireles (2016), o modo mais apropriado de se julgar o livro infantil seria submetê-lo à apreciação da criança, uma vez que é a ela que essa leitura é endereçada: “A Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças leem com agrado” (MEIRELES, 2016, p. 57). Contudo, a autora elenca três aspectos da literatura infantil presentes nas obras que lograram êxito: “o moral, o instrutivo e o recreativo” (MEIRELES, 2016, p. 58), considerando que, ao utilizá-los, os escritores transmitem de maneira apropriada “os conhecimentos necessários às várias idades” (*ibidem*).

Preferindo o termo “literatura infantil”, Meireles (2016), Cademartori (1986) e Palo e Oliveira (2006), ao proporem que a literatura endereçada a crianças deva atender a particularidades e interesses do público-alvo, concordam entre si. Lígia Cademartori (1986) julga pertinente a observação da faixa etária, o que não se observa no trabalho de Palo e Oliveira (2006), direcionado para a importância do termo literatura. Cecília Meireles, por sua vez, considera que as obras infantis têm o compromisso de ensinar às crianças. Embora reconheçamos a importância da contribuição desta escritora para os estudos da literatura infantojuvenil e, especialmente, a pertinência de sua

obra infantojuvenil, é nas abordagens de Cademartori (1986) e, principalmente, de Palo e Oliveira (2006) que nos embasamos em maior grau para a realização do presente trabalho. Nesse sentido, defendemos que a literatura infantojuvenil não se restringe a uma faixa etária, mas alcança leitores de todas as idades pela sua composição e sua qualidade estética. É o caso, por exemplo, de *Alice no País das Maravilhas*, obra inicialmente escrita para uma criança do século XIX e que no entanto encanta e instiga leitores infantis e adultos ainda hoje, sendo colocada em debate por leigos e estudiosos se ela é, de fato, uma obra para crianças e jovens (VASCONCELOS, 2015). Na próxima passagem, discutimos alguns aspectos da literatura infantojuvenil produzida na contemporaneidade.

2 Algumas palavras sobre a literatura infantojuvenil contemporânea

A urbanização e suas conseqüentes transformações dos espaços impõe novas formas de socialização abordadas na literatura brasileira contemporânea. Alfredo Bosi (1997), em seu prefácio “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, para o livro *O conto brasileiro contemporâneo*, aponta o capitalismo, a sociedade de classes, a tecnocracia, as ditaduras, entre outros acontecimentos, como responsáveis por lesões no homem contemporâneo e declara que a literatura brasileira, principalmente a produzida a partir da década de 1960, aborda essa brutalidade. Além disso, a literatura brasileira buscou a análise e a expressão da sociedade, da realidade do país, fazendo com que passasse a ser utilizada, também, como meio para denunciar problemas sociais (PELLEGRINI *apud* OLIVEIRA, 2012). Dessa forma, a nossa literatura contemporânea aborda as facetas do homem e do mundo contemporâneos e, na produção infantojuvenil, não é diferente.

Zilberman (1985) considera que os temas na literatura infantojuvenil se atualizem de forma a atender aos interesses das crianças e dos jovens de cada época. Segundo a autora, essa atualização não deve ocorrer apenas nas temáticas, mas também na construção das obras. A esse respeito, em *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, Lajolo e Zilberman (2007) destacam que, entre os gêneros valorizados no livro infantil contemporâneo, está o mistério policial.

Nelly Novaes Coelho (2000), ao discutir as tendências de criação e as características estilísticas e estruturais das obras infantis e juvenis contemporâneas, destaca entre outras linhas a existência da “Linha do Enigma ou Intriga Policialesca”, com narrativas “cujo eixo de fabulação é um mistério, um enigma ou um problema estranho a ser desvendado” (COELHO, 2000, p. 160).

Entretanto, a ficção policial não é uma exclusividade da contemporaneidade. Como explica Almeida (2020), no início do século XX, o gênero difundiu-se no Brasil a partir da tradução, principalmente, das aventuras do detetive Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, publicadas em coleções ou folhetins. Ainda segundo o autor, o método do detetive ficcional e seu modelo de raciocínio foram incorporados até mesmo no dia a dia dos brasileiros, isso porque os leitores e fãs do detetive tentavam transpor para a realidade aquilo que liam nas obras literárias de Doyle. A essa imitação de Sherlock Holmes deram o nome de *sherlockismos*. Esse fenômeno era praticado, inclusive, pela polícia da época e, por vezes, ocasionava resultados desastrosos (ALMEIDA, 2020). O *sherlockismo* repercutiu, ainda, na literatura, na qual ora Holmes era tido como modelo, ora tinha sua imitação criticada pela população, porém, o certo é que o fenômeno em questão alcança os tempos atuais, como demonstraremos na análise da obra *O sumiço da elefanta*.

3 O sumiço da elefanta

O sumiço da elefanta foi escrito por Marcelo R. L. Oliveira e publicado em 2008 pela editora FTD. É o primeiro livro de uma coleção que, segundo o autor, terá cinco livros, cada um correspondente a um continente. Em 2022, há três já publicados: *O sumiço da elefanta* (2008), ambientado na África; *O roubo da estátua de Ganesha* (2009), na Ásia; e *O elefante cabeludo* (2014), na

Oceania. Em comum, nas três obras, T. Bandeira é o detetive que soluciona mistérios por meio de um raciocínio sagaz.

No primeiro livro, T. Bandeira viaja até o continente africano para investigar o sumiço da elefanta Elaine, e conta com a ajuda do comissário e amigo Gordão e de sua equipe. O detetive, como seu próprio nome sugere, é um tamanduá bandeira; Gordão é um elefante; e a equipe policial é composta pelo elefante Geórgius e alguns suricatos. Para quem não conhece esses últimos, são mamíferos encontrados na África, medem, em média, 50 centímetros e pesam até 731 gramas. Além disso, vivem em grupos e dividem as tarefas diárias entre si. São vigilantes natos, uma vez que possuem um complexo sistema de vocalização para distinguir e comunicar as ameaças aos demais suricatos do grupo.⁴

A partir dessa breve sinopse, é possível perceber que a obra segue a tendência do mistério policial de que falam tanto Coelho (2000), quanto Lajolo e Zilberman (2007). A obra é citada em alguns sites e vídeos da plataforma YouTube e, recentemente, passou ao formato de e-book. No YouTube, Marcelo Oliveira também disponibilizou o *jingle*⁵ citado na seguinte passagem da narrativa: “La ra la ra la ra ra./Se você é uma Formiga iga iga iga iga./Entretanto não formiga iga iga iga iga./Saiba que não é normal al al./Tome logo formigol ol ol./Formigool.” (OLIVEIRA, 2008, p. 23).

Apesar de o hipertexto não ser uma marca de *O sumiço da elefanta*, o intertexto com certeza o é: a obra dialoga com algumas outras narrativas conhecidas. Seus protagonistas, durante a busca por Elaine, encontram e conversam com Tarzan, Jane e a macaca Chita. As personagens T. Bandeira e Suricato A usam diversas vezes a expressão “elementar, caro...”, bordão associado a outro famoso detetive da literatura: Sherlock Holmes. Os dois detetives compartilham, ainda, a capacidade aguçada de dedução, que comove os colegas de trabalho. Ademais, as formigas entoam repetidamente as canções “Um elefante incomoda muita gente” e “Um elefante tentou subir numa teia de aranha” nas orelhas dos sequestradores, a fim de incomodá-los e convencê-los a se entregarem à polícia, colaborando, assim, para a solução do caso. As formigas alcançam êxito em prol de uma causa maior — a solução do mistério, visando a volta do tamanduá bandeira para o Brasil e, conseqüentemente, salvando-se de virarem comida — por serem dotadas de muita coragem, persistência e trabalho. Todas essas virtudes retomam, de modo divertido, saberes populares como o de que “a união faz a força”, “tamanho não é tudo”.

Além disso, a obra aborda questões importantes sobre o continente africano, bem como aspectos de outros continentes para além do europeu e a degradação da natureza pelos seres humanos. Marcelo R. L. Oliveira é doutor em Química, professor e pesquisador. Podemos supor que, tal como ocorreu na obra *Alice no País das Maravilhas*, que teve influências da carreira de matemático de Lewis Carroll em sua composição, em *O sumiço da elefanta* a carreira de cientista de Marcelo Oliveira e seu possível desejo de produzir e popularizar a ciência influenciaram a composição da obra (VASCONCELOS, 2015; OLIVEIRA, 2008). Uma evidência de seu interesse em unir ciência e literatura é ele ser, além de professor e pesquisador, coordenador da Sala Mendeleev, um espaço de ciências da Universidade Federal de Viçosa voltado para a divulgação da tabela periódica dos elementos e responsável pela realização de um concurso literário anual.

Por fim, podemos dizer que, além de ser uma narrativa policial, *O sumiço da elefanta* explora problemáticas atuais, como é típico da literatura contemporânea. Faz-se necessário, ainda, refletir sobre sua construção, isto é, seus aspectos literários que diferenciam o texto em análise de um mero veículo de denúncia ambiental e/ou de uma obra infantojuvenil que valoriza de forma enfática a

⁴ Informações retiradas do verbete “Suricato” presente no site ZOO, da Fundação Jardim Zoológico de Brasília (FJZB): SURICATO. In: FUNDAÇÃO Jardim Zoológico de Brasília. [S. l.]: ZOO: Fundação Jardim Zoológico de Brasília, 28 jan. 2020. Disponível em: <https://www.zoo.df.gov.br/suricato/>. Acesso em: 05 dez. 2022.

⁵ Na narrativa, trata-se de uma mensagem publicitária intitulada “Formigol”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf2yHFgdPNQ>. Acesso em: 05 dez. 2022.

função utilitário-pedagógica (PALO; OLIVEIRA, 2006). Para tanto, escolhemos analisar o riso na narrativa.

4 O riso em meio ao mistério

Segundo Coelho (2000, p. 155), o humor é um “dos aspectos mais característicos da produção literária” das últimas décadas do século XX para crianças e jovens. Sabe-se que os estudos sobre o riso e a comicidade são numerosos e diversos, como reconhece Henri Bergson (2001), já no prefácio de sua obra *O riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade*. Assim como o filósofo, não pretendemos nos prolongar em uma definição exata ou realizar um apanhado e/ou uma crítica dos estudos sobre o riso, posto que possui sempre uma significação social. Pretendemos, a partir das contribuições do filósofo, analisar efeitos cômicos presentes narrativa de *O sumiço da elefanta*, tendo vista dois aspectos, em particular, que passaremos a explorar nas próximas passagens: a piada e a personagem.

4.1 Piada de elefante

Ao chegar à África para investigar o sumiço de Elaine, o detetive T. Bandeira se encontra com o comissário Gordão, seu amigo. Colocando-o a par do acontecido, Gordão menciona que foi encontrado um papel com uma pergunta no local onde a elefanta foi vista pela última vez: é a primeira pista. Embora seja apenas uma pergunta, o elefante não consegue entendê-la e, muito menos, respondê-la. A razão é simples: trata-se de uma “piada de elefante”.

Antes de passar à discussão do gênero piada e sua presença na obra, vejamos as piadas que aparecem no decorrer da narrativa:

Quadro 1 - Piadas de elefante presentes na obra *O sumiço da elefanta* (2008), de Marcelo R. L. Oliveira

Ordem de aparecimento na narrativa	Piada de elefante
01	Pergunta: Quantos elefantes cabem em um fusca? (p. 17) Resposta: Seis: dois na frente, três atrás e um no porta-malas. (<i>ibidem</i>)
02	P.: O que o elefante faz para não esquecer seus compromissos? (p. 28) R.: Dá um nozinho na tromba. (<i>ibidem</i>)
03	P.: Como cheira um elefante sujo? (p. 28) R.: Com a tromba. (p. 29)
04	P.: O que há em comum entre um carro na contramão, a toda velocidade, e um elefante furioso? (p. 29) R.: Nos dois casos haverá trombada. (<i>ibidem</i>)
05	P.: Por que o elefante tem um rabinho tão curto? (p. 29) R.: Alguém deve ter puxado demais a sua tromba. (<i>ibidem</i>)

06	P.: Qual o fenômeno natural que os elefantes mais admiram? (p. 29) R.: A tromba d'água. (<i>ibidem</i>)
07	P.: O que significa um enorme elefante gripado no centro de uma grande cidade? (p. 29) R.: Um imenso congestionamento. (<i>ibidem</i>)
08	P.: Por que eles [elefantes] usam bonés verdes? (p. 32) R.: Para atravessar uma mesa de sinuca sem serem notados. (<i>ibidem</i>)
09	P.: Como se faz uma escultura de elefante com um diamante? (p. 41) R.: Consiga um diamante suficientemente grande e retire dele tudo o que não se pareça com um elefante. (<i>ibidem</i>)
10	P.: Qual o resultado do cruzamento entre um canguru e uma elefanta? (p. 42) R.: Grandes buracos por toda a Austrália. (p. 42)
12	P.: Por que os elefantes são grandes, cinzentos e enrugados? (p. 47) R.: São grandes, cinzentos e enrugados, porque se fossem pequenos, brancos e lisos seriam comprimidos de aspirina. (p. 48)
13	P.: Uma pulga jamais poderia dizer o contrário, que está com um elefante atrás da orelha. Você sabe por quê? (p. 48) R.: É porque as pulgas não têm orelhas. (<i>ibidem</i>)
14	P.: Como se esconde um elefante numa plantação de moranguinhos? (p. 60) R.: Basta pintar as unhas dele de vermelho. (p. 60)
15	P.: Como se retira um elefante de um lago? (p. 71) R.: Molhado. (<i>ibidem</i>)
16	P.: Como se retiram cinco elefantes de um lago? (p. 71) R.: Um de cada vez. (<i>ibidem</i>)
17	P.: Por que os elefantes não pegam fogo? (p. 89) R.: Porque eles já são cinzas. (<i>ibidem</i>)
18	Permitam-me contar uma piada pesada e suja: o elefante caiu na lama. (p. 96)

Fonte: Elaboração própria.

A maioria das piadas foi utilizada como pistas deixadas pelos raptores de Elaine para confundir Gordão e sua equipe e, conseqüentemente, ganharem tempo para alcançarem seus objetivos. As piadas confundem Gordão, pois, sendo elefantes os caçados pela piada, esses não conseguem responder às perguntas, nem riem delas. Nesse sentido, vale observar o que escreveu Bergson (2001, p.12) sobre um personagem ser cômico, “em geral, na exata medida em que se

ignore como tal”. Mais do que responder às questões, é preciso perceber o que elas indicam como pista e, nesse caso, o detetive, por meio de seu hábil raciocínio dedutivo, atrelado aos muitos conhecimentos que possui, obtém sucesso: desvenda os próximos passos em busca de Elaine. O trecho abaixo demonstra como o detetive desvenda a primeira pista:

Eles poderiam deixar qualquer outra piada de elefante. Existem inúmeras. Mas essa do fusca foi escolhida a dedo (quero dizer, a tromba). Em princípio, um fusca não se relaciona a nenhum lugar da África em especial. Mas é um carro de origem alemã. E os alemães têm muito a ver com este continente, pois participaram da colonização de um território que hoje compreende seis países africanos. Vejam bem: são seis países e a piada diz que cabem seis elefantes em um fusca. Este número não é uma coincidência. Os países são: Ruanda, Burundi, Tanzânia, Togo, Camarões e Namíbia. Não acredito que os raptos queiram que a gente vá a todos eles. Seria muito demorado. Entretanto, dois se destacam, por serem muito pequenos. Vou fazer uma tabela para vocês acompanharem meu raciocínio. (OLIVEIRA, 2008, p. 18).

Acerca do gênero piada, Muniz (2004) destaca a associação com o gênero adivinha, pois, por vezes, possuem limites difíceis de delinear, já que carregam características em comum e o objetivo de provocar o riso. A adivinha, segundo Dionísio, é um

Gênero textual formado pelo par pergunta-resposta, em que se propõe um enigma a ser desvendado. A relação entre fatos semânticos e informações pragmáticas subsidia uma interação baseada num saber e numa curiosidade (Abaurre e Possenti, 1993; Jolles, 1976). A pergunta, que deve ser clara, contém o enigma e quem a faz possui o saber. A resposta, que deve estar, de modo cifrado, velado ou inesperado, contida na pergunta, consiste no desvendar do enigma (Saraiva, 1998). Este desvendar será resultado da interação entre aspectos linguísticos, saberes e crenças, pois o comportamento verbal do indivíduo e a estrutura do código linguístico subjacente ao comportamento estão abertos a influências sociais e culturais, uma vez que percepção e memória resultam de predisposições culturalmente determinadas. (DIONÍSIO *apud* MUNIZ, 2004, p. 100).

Com exceção da piada número 18, notamos que todas as outras são adivinhas e, como tais, obedecem ao apresentado por Dionísio (*apud* MUNIZ, 2004). As “piadas de elefante” estimulam o leitor infantojuvenil a tentar solucionar o enigma da adivinha e ele precisa compreender a brincadeira por trás de sua construção para que alcance um efeito cômico. Isso significa que, por exemplo, nas “piadas” 04, 06, 07 e 17, o leitor precisa identificar os duplos sentidos que as palavras “trombada”, “tromba”, “congestionamento” e “cinza”, respectivamente, carregam para que o riso seja provocado. Bergson (2001, p. 90) explica esse fenômeno: “aproveitamos simplesmente a diversidade de sentido que uma palavra pode ter” e disso, temos o jogo de palavras, o qual “denuncia, portanto, uma *distração* momentânea da linguagem e por isso, aliás, que é engraçado” (BERGSON, 2001, p. 91, grifo do autor).

No que diz respeito aos trocadilhos na literatura infantil, segundo Cademartori (1986, p. 49), “essas elaborações induzem à descoberta de sentidos na língua e no mundo além dos usuais”. Consideramos que suscitam a colaboração do leitor, convidado a brincar com a linguagem a partir do contato com a polissemia da linguagem poética.

Em outros casos, o riso é provocado pela presença de uma resposta óbvia ou simples quando se espera algo mais elaborado a partir da pergunta. É o caso das adivinhas de número 03, 15, 16, bem como da piada número 18. Nas demais, o que se observa é a presença de respostas

também inusitadas, mas não por serem simples, pelo contrário, por serem elaboradas e por seguirem — ou melhor, pela ausência — da lógica do real, soando absurdas. Em ambas as circunstâncias, o leitor se surpreende com as respostas. Dessa forma, as “piadas de elefantes”, além de servirem de pista na narrativa, podem provocar o riso dos leitores a partir da quebra de expectativas, como afirma Kant (*apud* BERGSON, 2001, p. 63): “O riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada”.

As “piadas de elefante”, assim como outros elementos da narrativa, dialogam, ainda, com saberes populares. Podemos citar, a título de ilustração, a adivinha de número 01, a qual recupera a antiga piada de que cabem cinco elefantes em um fusca, fazendo referência à falta de espaço interno desse carro. É também o caso da adivinha número 02, que está relacionada à descoberta científica amplamente divulgada de que elefantes possuem uma grande capacidade de memorização, descoberta essa responsável pela expressão “memória de elefante”.

4.2 Personagem Suricato A

O detetive T. Bandeira não alcançaria êxito em sua investigação se não contasse com a equipe de Gordão para perseguir os raptos. A equipe era composta, entre outros animais, por muitos suricatos. Essa espécie é, aparentemente, perfeita para o cargo que possui na narrativa: sentinelas. Dentro da polícia, não possuem nomes próprios e são designados pelas letras do alfabeto, as quais podemos supor que refletem uma hierarquia. Um personagem de destaque na obra é o Suricato A, dedicado ao trabalho e responsável por diversos efeitos cômicos. Em sua primeira aparição na obra, é descrito pelo narrador como dotado de uma voz esganiçada. Uma de suas características mais marcantes está justamente relacionada à linguagem: ele pronuncia, recorrentemente, metáforas e comparações peculiares. Observemos a ocorrência dessas construções na narrativa:

Quadro 2 - Comparações e metáfora típicas do Suricato A na obra *O sumiço da elefanta* (2008)

Ordem de aparecimento na narrativa	Comparação/metáfora
01	Mais rápido que um guepardo pernetta. (p. 11)
02	Mais agitado que uma lesma histórica. (p. 12)
03	Mudo feito um papagaio afônico. (p. 28)
04	Mais claro que as asas de um urubu albino. (p. 30)
05	Mais alerta que um suricato sonâmbulo. (p. 37)
06	De noite eu enxergo melhor que uma coruja míope. (p. 43)
07	Sempre tive um fôlego de gato asmático. (p. 47)
08	Mais esperto que uma raposa caduca. (p. 65)
09	Mais magro que um hipopótamo de dieta. (p. 66)
10	Mais poderosos que um búfalo anêmico. (p. 73)
11	Mais pintado que uma baleia branca com catapora. (p. 73)

12	Nado melhor que um peixe com câibras. (p. 85)
13	Mais branco que um urso-negro disfarçado de urso-polar (<i>ibidem</i>)
14	Começou a pular mais que um canguru reumático. (p. 89)
15	Rindo mais que uma hiena mal-humorada. (p.97)
16	Tenho melhor memória que um elefante com amnésia. (p. 99)

Fonte: Elaboração própria.

Nas comparações e na metáfora em 07, há a inserção de ideias controversas. A partir da leitura da obra, há a impressão de que o Suricato constrói essas comparações propositalmente, já que o narrador as chama de “piadinhas” e os elefantes “torcem a tromba” quando as escutam. Podemos supor que não gostam, pois caem na armadilha, ou melhor, na brincadeira do suricato, uma vez que há a formulação de uma ideia de superioridade e que, pela inserção do contraditório, se dissipa ao final. Se o Suricato A realizasse as comparações naturalmente, isto é, sem perceber o contraditório, teríamos o riso provocado pela expressão de algo contrário ao que ele desejava, caindo, dessa forma, na “armadilha de seu próprio discurso” (BERGSON, 2001, p. 87).

Embora não seja esse o caso, as comparações permanecem cômicas. Como explica Bergson (2001, p. 86), elas provocam o riso, pois “nossa atenção se concentra na materialidade. Em 01, 05, 06, 07, 08, 10, 12, 14, 15 e 16, o Suricato A desvia-se de comparações comuns, como, por exemplo, “mais rápido que um guepardo”, “mais esperto que uma raposa”, adicionando ao final um adjetivo que remove o traço semântico ao qual inicialmente achamos que ele estava se referindo. Em 02, 03, 04, 09, 11 e 13, isso é incomum, porque percebemos a contradição imediatamente e, então, ela é amenizada pelo adjetivo final. Nos dois casos, nos surpreendemos e, com isso, há a quebra do automatismo das comparações e nos concentramos na materialidade, soando improvável e, quiçá, absurdo, proporcionando imagens engraçadas, como a de pensar uma baleia com cataporas.

Para que o leitor compreenda a brincadeira e ria dessas falas do personagem, é necessário que depreenda o sentido das palavras e como esses se opõem. As construções são tão peculiares e próprias do Suricato A que, mais ao final da narrativa, até mesmo o narrador as incorpora ao se referir a ele:

— Lá estão eles — Gritou o Suricato A. — Vou pegá-los.
 — Calma, soldado, o rio Mara é muito perigoso — Advertiu-o o comissário.
 — Não se preocupe, chefe — tranquilizou-o o Suricato A se preparando para saltar no rio —, nado melhor que um peixe com câibras.
 — Ele não é perigoso por causa das águas, mas por causa dos cro...
 O sentinela já havia saltado. Assim que caiu na água pensou: “Cro... o que será cro?” Ao olhar para trás, ele descobriu. Uma enorme boca faminta e cheia de dentes o aguardava.
 — Socorro! Crocodilos! — gritou, desesperado.
 Por sorte ele realmente nada melhor que o peixe com câibras e conseguiu escapar. Foi puxado para a margem pelo sargento Geórgius. *Estava mais branco que um urso negro disfarçado de urso polar.* (OLIVEIRA, 2008, p. 85, grifo nosso)

Além das comparações, como é possível perceber pelo trecho anterior, o Suricato A está envolvido em outros efeitos cômicos. Como, por exemplo, na cena seguinte em que a personagem se comunica, pelo telefone, com uma parte da equipe que está em outro país:

- Alô, chefe, aqui é o Suricato A. Câmbio.
 — Pode falar, soldado.
 — O sargento Geórgius descobriu uma pista. Câmbio.
 — Que beleza! Qual é a pista?
 — [...] mas água é o que não falta por aqui. Câmbio.
 [...]
 — Certo, chefe. Ficarei mudo feito um papagaio afônico. Câmbio.
 — Por que você está falando “câmbio” a toda hora? — perguntou o comissário um pouco irritado.
 — Aprendi vendo um filme no cinema, chefe. Câmbio.
 — Isso não é necessário, soldado. No filme eles estavam comunicando, provavelmente, via rádio. Nós estamos falando no telefone celular. Acabe com essa bobagem de “câmbio”.
 — Certo, chefe. Câmbio final. (OLIVEIRA, 2008, p. 28-29).

O riso, nesse caso, é provocado, em um primeiro momento, pela repetição do termo “câmbio” e esse recurso, repetir gestos, situações, palavras é um dos principais mecanismos de criação da comicidade, como demonstra o estudo de Bergson (2001). Além disso, o “câmbio final” também provoca o riso, pois temos a repetição de algo que foi reprimido e, tal como uma mola, ressurge (BERGSON, 2001).

Como um último exemplo, temos a intromissão da personagem em um sonho de Gordão com sua amada Elaine. Interrompendo o sonho, o Suricato A acorda o comissário com um cumprimento árabe, o que causa uma quebra de expectativas, uma surpresa e uma possível risada no leitor:

- Ele percebeu, caminhando em sua direção, lindamente vestida de branco, Elaine. Ela se aproximou e disse:
 — *Salam aleicum!*
 — *Salam aleicum?*
 — *Salam aleicum*, chefe.
 — Chefe? (OLIVEIRA, 2008, p. 39).

A passagem provoca o riso, pois quebra expectativas tanto pela intromissão do Suricato A no sonho romântico de Gordão, quanto pela sua frase, projetada na fala de Elaine, ser inusitada no contexto de um casamento. Além disso, a grafia *Salam aleicum*, em substituição a “salaam Aleikum” da expressão árabe “que a paz esteja contigo” remete-nos à pronúncia do português falado no Brasil.

Considerações finais

A obra *O sumiço da elefanta* tematiza a investigação do rapto da elefanta Elaine. Em meio ao desvendamento das pistas e à corrida para alcançar os raptos e resgatá-la, deparamo-nos com diversos saberes interdisciplinares. São conhecimentos históricos, geográficos, biológicos que envolvem, também, a problemática da degradação da natureza e da caça ilegal de animais. Publicada em 2008, possui características da literatura brasileira contemporânea escrita para crianças e jovens, abordando temas e situações da atualidade, bem como alcançando novos formatos e mídias.

Embora apresente novas informações aos leitores, a obra não visa à mera transmissão de conhecimento ou de uma conduta a ser adotada. A partir da análise, observamos que os leitores podem aprender com a obra, sendo responsáveis pela construção dos sentidos e divertindo-se com

a linguagem. Não há a imposição de saberes, pois a obra possibilita o contato com um trabalho realizado na linguagem, capaz de aguçar a percepção para o texto.

Se uma sinopse do livro fosse narrada a uma criança, ainda assim a obra não estaria esgotada, isso porque o enfoque não está no seu final ou em algo que deve ser depreendido dele, como uma moral, mas sim no prazer proporcionado pela leitura, por acompanhar a solução do mistério, por rir com a obra. Em suma, há um trabalho com o lúdico.

Os leitores são convidados a colaborar, seja na resolução do mistério central da obra, seja nas “piadas de elefante” ou nas frases e ações do Suricato A, que destacamos como elementos importantes para a comicidade da narrativa. Para que o riso almejado pelo autor se concretize no leitor é necessária a sua contrapartida, assim, o leitor assume um papel importante como pretendemos ter demonstrado.

Utilizamos as contribuições de Bergson (2001) para analisar o cômico na obra, e, vale ressaltar, que o autor postula que o riso possui um propósito corretivo dentro da sociedade. Em *O sumiço da elefanta*, o riso é utilizado para divertir o leitor, mas também para convidá-lo a refletir sobre as várias problemáticas presentes na narrativa.

Vale reforçar que, embora neste estudo tenhamos dado ênfase às “piadas de elefante” e ao personagem Suricato A como os elementos importantes para a comicidade presente na obra, há, no entanto, outros efeitos cômicos em atuação. O narrador, por exemplo, é responsável por alguns deles. Com isso, *O sumiço da elefanta* convida a outras leituras e à investigação de tantos outros aspectos de sua composição. Não pretendemos esgotá-los nesta pesquisa, deixando o convite para que outros leitores e pesquisadores leiam e estudem essa e outras obras da literatura infantojuvenil brasileira.

Por fim, concluímos que, apesar de ser capaz de proporcionar reflexões e agregar conhecimento aos leitores, *O sumiço da elefanta* valoriza o cômico no texto, isto é, a brincadeira com as palavras, fazendo com que a função poética prevaleça sob a utilitário-pedagógica e que, dessa forma, antes de ser infantojuvenil, seja literatura: possível de agradar a leitores das mais variadas idades.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Leandro Antonio de. Sherlockismos de “O Mistério”: ficção policial e humor na Primeira República (1907-1928). *Revista de História*, [S. l.], n. 179, p. 01-36, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.147450. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/xLkrcgdrNfMsbKT'SmH3WxSy/?lang=pt#>. Acesso em: 5 dez. 2022.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 7-22.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

DALLA-BONA, Elisa Maria; SOUZA, Renata Junqueira de. Literatura infantil e ensino: polêmicas antigas e atuais. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 72, p. 7-17, nov./dez. 2018.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova/outra história*. Curitiba: PUCPress, 2017.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2016.

MUNIZ, Kassandra da Silva. *PLADAS: Conceituação, Constituição e Práticas – um estudo de um gênero*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/334578>. Acesso em: 22 nov. 2022.

OLIVEIRA, Marcelo Ribeiro Leite de. *O sumiço da elefanta: uma aventura na África*. 1. ed. São Paulo: FTD, 2008.

OLIVEIRA, Marcelo Ribeiro Leite de. *O roubo da estátua de Ganesb*. 1. ed. São Paulo: Editora FTD, 2009.

OLIVEIRA, Marcelo Ribeiro Leite de. *O elefante cabeludo*. 1. ed. São Paulo: Editora FTD, 2014.

OLIVEIRA, Marcelo Ribeiro Leite de. Elementar, caros amigos - o fascinante dia a dia dos átomos. [Entrevista cedida a] Maria José Petri. *ArteLetra*, [S. l.], dez. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dRBaQIc55E>. Acesso em: 2 mai. 2021.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Introdução: rumos da ficção brasileira contemporânea. In: GAI, Eunice Piazza; OLIVEIRA, Vera Lúcia de (org.). *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012. p. 13-19.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *Literatura infantil: voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Literatura Fundamental 80 - Alice - Lewis Carroll - Sandra Vasconcelos. [Entrevista cedida a] Ederson Granetto. *UNIVESP*, [S. l.], 25 jun. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zSAyjwWT384>. Acesso em: 5 dez. 2022.

VIEIRA, Natália. História da literatura infantil no Brasil. *Ceale*, 20 abr. 2016. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/pages/view/historia-da-literatura-infantil-no-brasil.html>. Acesso em: 06 out. 2021.

ZILBERMAN, Regina. Introduzindo a Literatura Infanto-Juvenil. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 2, n. 4, 98-102. Jan./Dez. 1985. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10106>. Acesso em: 07 out. 2021.

Submetido em 29/03/2023
Aceito em 16/08/023